

Inofensiva, porém útil

Mar Pequeno, 2003 (Vídeo de Fábio Marques)/Foto: Karina Burigo / Cortesia Galeria Vermelho

Sob o slogan “Território Livre”, a 26ª Bienal de São Paulo aposta no criticado modelo temático e tenta combinar visões sobre a arte contemporânea que incluem um certo romantismo e o pragmatismo da “indústria criativa”

Taísa Helena **Palhares**

Nascida em 1951 sob o signo da ideologia da modernização e do progresso e tendo como fundador o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, a Bienal Internacional de São Paulo tornou-se motivo de orgulho pátrio. Não sem alguma razão. Sua 2ª edição (1953) é considerada até hoje como uma das maiores exposições de arte moderna já ocorridas na América Latina. E, em maior ou menor medida, seu duplo propósito inicial, de atualizar o meio de arte brasileiro e dar visibilidade nacional e internacional à produção local, foi alcançado em diversos momentos.

O formato temático que a exposição assumiu indica, no entanto, o quanto esse objetivo tem de anacrônico e mesmo impossível nos dias que correm. Em vista da pluralidade do panorama artístico contemporâneo, qualquer recorte será sempre insuficiente para abarcá-lo. Por outro lado, o tempo provou que a seleção de artistas brasileiros serve, no mais das vezes, para institucionalizar trabalhos que já alcançaram visibilidade no circuito de arte nacional e internacional, independentemente do tema proposto. A persistência do modelo temático per-

mite também que se veja a construção nos últimos anos de um novo foco para exposição que, não à toa, ganhou na edição em 2004 a chancela do governo federal. Em maio último, o Ministério da Cultura (MinC) anunciou a Fundação Bienal como o primeiro parceiro do governo no “Plano de Democratização da Arte Contemporânea Brasileira”. Como parte integrante do movimento *Arte e Democracia*, a instituição pretende atuar como agente das políticas públicas para o setor, privilegiando “ações que garantam o acesso de segmentos menos favorecidos da sociedade à arte”, e viabilizando desse modo sua suposta “inclusão cultural e social”. Para atingir esse objetivo, a Fundação anunciou o ingresso gratuito ao evento, que espera atingir a marca de 1 milhão de visitantes.

Arte & negócios No que diz respeito às ações voltadas à educação, a mostra contará com palestras e seminários em auditório de 400 lugares (construído no subsolo do prédio) e o tradicional serviço de monitoria. Além disso, a Bienal deu início, em conjunto com

a Prefeitura de São Paulo, a programas de profissionalização de montadores dirigidos a jovens da periferia paulistana, que acompanharão como estagiários a montagem deste ano. Além disso, o projeto museográfico da edição deste ano privilegiou a chamada “acessibilidade do público”. O que vem a ser isso?

Para facilitar o “acesso” de não-iniciados à arte contemporânea (como reza o jargão do momento), as obras serão reunidas a partir dos diferentes materiais artísticos que lhe servem de suporte: criar-se-á assim um “parque de esculturas” no térreo, um “salão de pintura e fotografia” e um “multiplex de videoinstalações” no segundo andar. Tudo em vista do compromisso de “democratizar o acesso à arte”, assumido pela Fundação junto ao MinC.

Mas os vínculos com o governo federal não param por aí. Além dos R\$ 12,5 mi-



Pires da Costa: o que está em jogo é a imagem do país e a realização de negócios

26ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO
25 setembro a 19 dezembro 2004
ingresso gratuito
Pq. do Ibirapuera, São Paulo, SP

lhões conseguidos em Brasília (o custo total da mostra está estimado em R\$18 milhões), o presidente da Fundação Bial, o empresário Manoel Pires da Costa, tem insistido que pretende transformar a instituição em uma espécie de “embaixadora das artes no Brasil” e que espera, com isso, angariar recursos e atrair investidores estrangeiros. Segundo ele, “o Brasil vive sua maturidade

comercial e está pronto para consolidar sua auto-estima, e a arte pode servir para o estreitamento comercial entre parceiros”. O que está em jogo na exposição, segundo Pires da Costa, é a imagem do país e a possibilidade de realização de negócios, pois “as empresas brasileiras parceiras da Bial poderão mostrar, por meio da arte, a seus potenciais clientes a capacidade intelectual, o grau de de-

envolvimento e organização da nossa sociedade”.

Tamanha convicção no potencial da arte, faz pensar que se a produção local continua inofensiva aos poderes constituídos (como lamentam alguns), ela está longe de ser inútil.

A 26ª Bial Internacional de São Paulo, pela segunda vez consecutiva com a curadoria do alemão Alfons Hug, dá con-

Donos da terra-de-ninguém?

tinuidade este ano ao modelo de “biental temática” que se consagrou entre nós durante os anos 1990. Ao todo participam da mostra cerca de 136 artistas, que tiveram seus trabalhos reunidos segundo o conceito de “Território Livre” – noção fluida que, como gosta de dizer Hug, pode ser entendida também como “terra de ninguém”. Desse total, 56 fazem parte das “Representações Nacionais”, com destaque para o continente africano, que apresenta 8 fotografos de diversos países, com curadoria de Simon Njami. Os 80 participantes restantes foram selecionados nos últimos dois anos pelo próprio curador-geral em diversas galerias e mostras pelo mundo, e por isso devem constituir o próprio cerne da idéia de território livre. Dentro desse grupo, inserem-se as salas especiais dos artistas brasileiros Artur Barrio, Paulo Bruscky e Beatriz Milhazes, dos chineses Cai Guo Qiang e Huang Yong Ping, do alemão Thomas Struth, do chileno Eugenio Dittborn e do belga Luc Tuymans.

No âmbito das bienais, a idéia de ter um tema único presidindo a seleção de artistas e obras ocorreu pela primeira vez em 1985, na 18ª Bial, sob a direção artística da crítica de arte Sheila Leiner – diga-se de passagem, uma das mais polêmicas edições do evento. Trata-se da edição conhecida como a da “Grande Tela”, em que a curadora resolveu montar três corredores com 100 metros de comprimento com centenas de pinturas das mais diversas procedências. Sob o tema geral “O homem e a vida”, a mostra ficou marcada por sustentar o “renascimento” da pintura, em sintonia com o que se apontava então como tendência no chamado meio artístico internacional. A ironia do todo ficava por conta da montagem, que deixava uma dis-

tância de menos de 30 cm entre quadros de grandes dimensões, impossibilitando na prática a experiência isolada de cada obra.

A consagração do modelo temático se deu nas edições de 1994 (22ª), 1996 (23ª) e 1998 (24ª), que apresentaram números recordes de visitação. O sucesso de público deveu-se também à criação de um espaço climatizado no Pavilhão das Indústrias, que passou a receber mini-retrospectivas de artistas consagrados, como Picasso, Paul Klee, Van Gogh, Malévitch, Andy Warhol, entre outros. Nota-se que nesses anos, a escolha do recorte temático recaiu sobre questões gerais extraídas da própria história da arte, ligadas especialmente a processos de trabalho e procedimentos artísticos: “Ruptura com o suporte”, “A desmaterialização da arte no final do milênio” e “Antropofagia”, respectivamente.

Livre mercado O estabelecimento de um foco teórico geral que dê conta de agrupar manifestações de significado muitas vezes discrepantes, parece responder a necessidades de ordem variada. Em primeiro lugar, há por parte da organização, no caso a Fundação Bial, o que se poderia chamar “interesse didático”: o tema representa a possibilidade de traduzir o campo “hermético” da arte para um público não-especializado. Não por acaso, essas mostras se transformaram em anos recentes em grandes eventos de massa, nos quais as discussões qualitativas perderam terreno para as cifras quantitativas – fica a impressão que, a cada Bial ou grande exposição de artes plásticas, a discussão de *cifras* (de visitantes, de patrocinadores, de curadores, de artistas participantes, de obras, de países representados, do montante



Hug: território livre de dominação e contraposto ao mundo real

gasto etc) tem preponderância sobre qualquer outra.

Por outro lado, a aprovação do público – sempre pressuposta a partir do número de visitantes – é fundamental para justificar os investimentos de capital público e privado numa área cuja visibilidade, principalmente no Brasil, vem declinando a cada geração.

Do ponto de vista da história da arte contemporânea, a conveniência da eleição de um tema encontra-se no fato de que há pelo menos 30 anos o meio artístico caracteriza-se por um “pluralismo”, analisado não sem ironia por um crítico norte-americano como uma espécie de “estado de graça”. Para Hal Foster, o termo “pluralismo” não denomina um estilo ou um tipo específico de arte, mas uma situação de equivalência: arte de várias espécies passam a parecer mais ou menos iguais – “igualmente (des)importantes”. Para o crítico, o que poderia parecer uma situação ideal de liberdade, faz parte na verdade da “ideologia do livre mercado”. “O resultado”, diz ele, “é uma excentricidade que conduz, tanto na arte quanto na política, a um novo conformismo: o pluralismo como instituição”. Diante do quadro geral de dispersão, no qual tudo parece válido e qualquer posição crítica valorativa é interpretada como sinal de autoritarismo, a eleição

bianual de um “tema” como fio condutor de interpretação histórica funciona como o lenitivo perfeito para apaziguar a sensação de desorientação a que esse estado pluralista conduz.

Para o sistema de arte e seu mercado, a vantagem do recorte temático é que ele indica no que se deve investir, sem estabelecer critérios reflexivos ou hierarquia. Ele aponta sempre “tendências”, nunca movimentos. Como diz o historiador Roberto Conduru, o tema acaba servindo como uma espécie de *slogan*: engloba tanto o que a curadoria conseguiu trazer quanto o que teve de engolir. Por outro lado, como o gigantismo da exposição não deixa espaço para grandes reflexões, a abordagem temática assume o caráter de dogma – mesmo que provisório. Afirmado durante os dias da mostra com a contundência de uma evidência inquestionável, o laço temático que une as obras parece se desfazer assim que ela é desmontada. E o

cussão artística para o âmbito interdisciplinar da cultura.

Na contramão de inúmeras reflexões sobre as fronteiras entre arte e mundo e os limites da autonomia artística, que surgem em meados dos anos 1960 e continuam alimentando boa parte da produção teórica e artística contemporânea, Hug não vê problema em afirmar que “os artistas criam um *território livre* de dominação e com isso um mundo contraposto ao mundo real; são os guardiães das fronteiras de um reino situado além da sociedade administrada, em paragens não mais alcançadas pelo poder interpretativo das instâncias política e econômica”.

Nessa visão, a arte reveste-se novamente da aura cultural que a sociedade burguesa lhe imputou no processo de laicização do mundo. Para o curador, as obras, enquanto “locais de isolamento” ou “ilhas de resistência”, dariam vazão ao “desejo de sermos um outro e de podermos viajar levados por um raio temporal a lugares inatingíveis, onde nos espera um mundo melhor”. Mas não custa notar que há muito deixou de ser evidente que a arte, e principalmente as artes visuais, constitui-se como local privilegiado de redenção e utopia. E se aparentemente assim permanece, é tão-somente como uma imagem impotente, muitas vezes reconfortante, embora incapaz de modificar o destino desta sociedade a qual pretensamente se

à participação de artistas mais jovens. Neste caso, privilegiou-se o que há algum tempo vem sendo chamado de “estética da gambiarra”: o poder que artistas brasileiros teriam de transformar materiais precários, como madeira, em obras de arte. Ao que tudo indica, a reedição da idéia velha de guerra de que um dos maiores trunfos da arte brasileira seria a transformação de nossas dificuldades em potência criativa. Por outro lado, ignorando parcela importante da recente produção artística nacional, a pintura brasileira contemporânea quase não tem espaço na exposição, que pretende mostrar um “renascimento” do meio. Não por acaso, a grande estrela da 26ª Bienal é Beatriz Milhazes, pintora carioca que surgiu no primeiro “renascimento” da pintura nos anos 1980, e que hoje é a artista brasileira mais valorizada no mercado internacional, com uma tela recém-adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Nova York e representante do país na última Bienal de Veneza. No entanto, é caso único dentre os artistas nacionais convidados.

Em outros tempos, ou quem sabe em outro lugar, soaria bastante estranho encontrar no mesmo evento duas percepções tão diferentes: de um lado, a do curador-geral do evento, Alfons Hug, que defende a possibilidade da arte como “terra-de-ninguém”, um “território livre de quaisquer coações do mundo administrado”; e de outro, a visão pragmática do presidente da Fundação Bienal, que enxerga na arte um meio de atingir fins os mais diversos – nas palavras de Pires da Costa, “é preciso interligar arte e inclusão social, arte e profissionalização, arte e produção”. No entanto, as duas percepções nunca pareceram tão à vontade juntas, acompanhando nisso o casamento de interesses públicos e privados em jogo. Partindo da certeza de que a arte não é mais capaz de provocar qualquer tipo de atrito e que as relações tensas que algumas obras eventualmente ainda possam estabelecer com o mundo não ultrapassam o domínio restrito da “estética”, consolida-se oficialmente a função da arte contemporânea na Bienal Internacional de São Paulo e no atual programa de transformação do país: o enfoque na arte e na cultura como uma lucrativa “indústria criativa”, como gosta de repetir o ministro Gilberto Gil. ■

Taisa Helena Palhares é crítica de arte e coeditora da revista *número*.

Avenida Brasil, 2.003/2004 | Beatriz Milhazes | Cortesia Fortes Vilaça



Milhazes: “renascimento da pintura” e valorização internacional

panorama da arte contemporânea, intrincado por natureza, tende a turvar-se ainda mais com a rede de conceitos interpostos pela curadoria entre os espectadores e as obras.

Estética da gambiarra A despeito das inúmeras críticas à organização temática das últimas bienais, insiste-se no modelo, com a eleição de recortes cada vez mais amplos e generalizantes. Na Bienal de 2002 o tema “Iconografias Metropolitanas” tomou a ligação entre obras de arte e cidade como porta de entrada para a arte contemporânea. Agora, ao lançar como mote a idéia de “Território Livre”, o curador vai mais longe e parte em busca da relação entre arte e realidade, empurrando cada vez mais a dis-

contrapõe.

Nesse conjunto de pequenas epifanias em que se transformam as obras, a pintura tem lugar de destaque. Em comparação com os outros meios (instalação, vídeo, escultura e fotografia), ela configura-se para o curador, por excelência, como um “lugar livre de mecanismos profanos de coação”. Por isso, das oito salas especiais três são de pintores (Eugenio Dittborn, Beatriz Milhazes, Luc Tuymans), sendo que na sala de Paulo Bruscky a obra é o próprio ateliê do artista. Além disso, dentre os artistas convidados, pelo menos 20 apresentarão pinturas.

Sobre a presença da arte brasileira, é sintomática a forma como ela está representada. Sobretudo no que diz respeito

Contra o lero-lero multiculturalista

Pesquisa ODJ

Gopal Balakrishnan, intelectual ligado ao “pensamento radical” americano e membro do comitê editorial da *New Left Review*, diz não acreditar que os fóruns globais sejam uma contestação à hegemonia cultural do Ocidente

entrevista a Fernanda Pitta e Maria Elisa Cevalco*

É possível que você não conheça Gopal Balakrishnan. Nascido nos EUA no seio de uma família indiana, Gopal é professor na Universidade de Chicago, instituição que se notabilizou por abrigar a linha de frente do pensamento conservador nos EUA. Berço da escola econômica monetarista e de seu principal ideólogo, Milton Friedman, ela é hoje reiteradamente lembrada graças à cátedra de Leo Strauss, assumido referencial teórico dos neo-conservadores que assessoram o governo Bush e um dos mais destacados interlocutores do jurista e politicólogo alemão Carl Schmitt – redescoberto, com interesse crescente, por um amplo e variado leque de teóricos.

Autor de um elogiadíssimo “retrato intelectual” de Schmitt (The Enemy – an Intellectual Portrait of Carl Schmitt), Balakrishnan se filia, é bom que se diga, a outra tradição intelectual: a do que se conhece, nos EUA, por “pensamento radical”. É membro do comitê editorial de uma das mais famosas revistas da esquerda britânica (e hoje mundial), a New Left Review (dirigida por seu antigo orientador, Perry Anderson), e é um dos editores da Verso Books, na qual publicou Um mapa da questão nacional. Nessa coletânea, organizada em conjunto com Benedict Anderson, reuniu do liberalismo de Lord Acton ao socialismo de Otto Bauer, passando por Ernst Gellner (o grande e controverso teórico do nacionalismo), Eric Hobsbawm e Jürgen Habermas. Gopal é ainda autor de uma análise crítica do polêmico Império, de Toni Negri e Michael Hardt, e acaba de organizar um volume de críticas a esse trabalho, Debatendo “Império” [Debating Imperio, Verso, 2004]. Como se percebe pela gama de autores citados, Balakrishnan mantém-se atento ao de-

bate político e sua conceituação teórica, independentemente do lugar ocupado por seus protagonistas em nossa assembléia imaginária.

Prova de que a tarefa não é simples nos dias que correm pode ser dada pela própria atividade que trouxe Gopal a São Paulo: participar de um debate sobre “O papel da cultura e das artes em programas de desenvolvimento” no interior do Fórum Cultural Mundial, um grande evento realizado entre o final de junho e o início de julho em São Paulo, patrocinado em grande parte pelo SESC e pelos órgãos de cultura dos governos municipal, estadual e federal. Em sua intervenção, o professor criticou as apropriações que o termo cultura vêm tendo no debate e nas lutas políticas atuais. Balakrishnan não parece ter se animado muito com o Fórum. Como o leitor verá na entrevista que se segue, diz ser importante distinguir eventos em que se discute a situação mundial de uma perspectiva estratégica de “fóruns feitos para empreendedores culturais globe-trotters”, dentre os quais, ao que tudo indica, arrola o evento realizado em São Paulo. Tomando por base o texto de apresentação escrito pelo ministro Gilberto Gil para o evento, parece difícil não concordar com a avaliação de Gopal. Segundo Gil, o Fórum deveria ser visto como uma “grande mobilização internacional que coloca nossos processos de gestão dentro dessa característica interessantíssima da vida contemporânea que é a administração, a programação, os processos de gestão por fluxo, ou seja, uma abertura às novidades, aos adventos, às coisas que chegam de repente, com uma carga enorme de dinamismo e possibilidades”. A entrevista a seguir iniciou-se durante o Fórum e foi completada por e-mail.

REPORTAGEM Depois de quatro edições bem-sucedidas do Fórum Social Mundial, no Brasil e na Índia, a proliferação de “fóruns” dos mais diversos tipos é um fenômeno observável a olho nu – no campo cultural, o exemplo mais impressionante é, sem dúvida, o Fórum das Culturas de Barcelona, pela estratégia publicitária e cifras envolvidas. Você esteve em São Paulo no início de julho para participar de um evento criado nessa esteira, o Fórum Cultural Mundial. Qual era a sua expectativa em relação a ele e como você avalia o fenômeno como um todo?

Gopal Acho importante distinguir eventos em que as pessoas se encontram para discutir a situação mundial de uma perspectiva estratégica de fóruns feitos para empreendedores culturais *globe-trotters*. Os últimos são o pior tipo de substituto para o pensamento político: são lero-lero multiculturalista e “compaixão” bem-pensante patrocinados por corporações e pelo Estado.

REPORTAGEM Nos debates sobre a importância de fóruns culturais, parece haver sempre três hipóteses subjacentes: a) a de que eles representariam o renascimento ou revitalização de uma resistência à hegemonia cultural norte-americana (ou européia, no caso de ex-colônias), que se acreditava morta desde o início dos anos 1970, sendo ao mesmo tempo um produto dessa resistência; b) a de que eles são um espaço de troca aberta e comunicação direta, que permite a criação de redes alternativas e contrapostas à imposição da indústria cultural, e c) a de que eles podem vir a ser uma força real de oposição à essa hegemonia, se ajudarem a construir mecanismos de restrição e limitação à expansão da indústria cultural, cujo exemplo mais notório é a lei de exceção cultural francesa. Gostaria de comentar essas posições.

Gopal Não acredito que pensar esses fóruns como contestação à hegemonia cultural do Ocidente nos leve muito longe. Essa é uma tarefa importante, decerto, mas é improvável que as fontes de inovação cultural autêntica brotem em conferências. A possibilidade desse tipo de política cultural depende da emergência de novas formas de imaginação social que não estejam inteiramente subjugadas ao mercado em sua maravilhosa “diversidade” contemporânea. A proteção cultural fren-

te à Hollywood, certamente defensável como princípio, não é capaz de resolver este problema.

REPORTAGEM Grande parte dos debates sobre cultura e globalização parece girar em torno de uma questão antiga: como conciliar as promessas (e parte dos frutos) da ideologia burguesa, que dizem respeito à universalização da cultura e dos valores culturais, e sua realização efetiva, a mercantilização desses bens, reduzidos a produtos da indústria cultural?

Gopal Creio que o problema da universalização não se refere aos valores culturais. A esquerda se vê hoje, com excessiva frequência, amarrada a um paradigma culturalista que torna difícil articular um compromisso efetivo em relação ao universalismo. Não se trata, obviamente, de retomar com espírito nostálgico qualquer tipo de dogmatismo ultrapassado. Concordo com Fredric Jameson: o que precisamos hoje é de um texto como *O Capital*, capaz de demonstrar com retórica convincente a possível emergência de uma nova sociedade a partir das formas que compõem a velha. Orientar o pensamento para essa possibilidade seria a base de um novo compromisso político universalista.

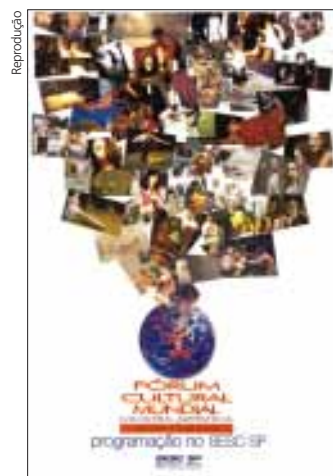
REPORTAGEM Não só no Brasil, mas aqui com grande força, a idéia de um todo nacional com identidade e características históricas próprias perdeu força na arena política, mas ganhou terreno no debate cultural. Retomando uma formulação do crítico Roberto Schwarz: “a formação nacional pode ter deixado de ser uma perspectiva de realização substantiva, centrada numa certa autonomia político-econômica, mas pode não ter deixado de existir como feição histórica e de ser talvez um triunfo comercial no âmbito da comercialização da cultura”. Levando em conta sua familiaridade com esses temas, gostaríamos que você os comentasse.

Gopal Em um livro sobre [o presidente francês Charles] De Gaulle, Régis Debray argumenta que é impossível pensar em uma ação coletiva radical fora do horizonte do Estado-nação. Não concordo com isso, mas acho que pode haver um importante núcleo de verdade nesse raciocínio. Ainda que o capitalismo do mercado mundial e as formas de vida que ele engendrou tenham permanentemente abortado o

projeto de reconstituição dos Estados-nação como centros autônomos de organização social, devemos ficar atentos para não cair nesse período de transição [em que nos encontramos] em um turbilhão insondável de reposição permanente do neoliberalismo. É preciso forjar idéias a respeito de como tirar vantagem da desnacionalização da vida social em curso, mas ter em vista que no presente esse fato se manifesta como uma enorme despolitização. Minha modesta sugestão é despir nossa linguagem política da bagagem ideológica que não nos permite fazer o inventário dessa situação excepcionalmente difícil.

REPORTAGEM Gostaríamos que você retomasse um pouco de sua trajetória: em que tipo de ambiente intelectual você foi formado?

Gopal Não posso dizer que vim de um meio intelectual específico e homogêneo, mas suponho poder identificar algumas influências. Cresci numa pequena cidade universitária na Nova Inglaterra. Meus pais eram fabianos liberais da geração de [Jawaharlal] Nehru [primeiro-ministro da Índia]. Apesar de serem hostis ao marxismo, eles jamais foram anti-comunistas – eles cresceram em Kerala (Índia), o primeiro lugar do mundo em que um partido comunista chegou ao poder por meio de eleições democráticas. Meu irmão mais velho teve um breve flerte com o maoísmo na faculdade e eu me aproximei do trotskismo. Nos primeiros anos da universidade, participei de uma



Fórum Cultural Mundial, realizado no Brasil: para empreendedores culturais *globe-trotters*

pequena organização radical chamada Liga Spartacus. Isto foi no colégio, no início do governo Ronald Reagan. Meus pais e muitos de seus amigos estavam envolvidos em movimentos de direitos humanos e da esquerda católica contra a política norte-americana na América Latina.

Por outro lado, eu também estava consciente da obsolescência histórica dessa tradição particular e pensava nas possibilidades de reinvenção desse tipo de engajamento político – algo que certamente fazia parte da dramática transformação estrutural do capitalismo. Desde a época da Revolução Russa existiam questões importantes da política que haviam sido descoladas dessa tradição e se desenvolviam fora dela. Pode-se pensar que mesmo nos anos pós-1ª Guerra, ou seja, quando a Revolução Russa ainda era algo vivo como legado e perspectiva política, a dinâmica do capitalismo tardio já bloqueava esta experiência no que diz respeito a sua capacidade de colocar esta tradição em movimento. Nos países ocidentais, é preciso pensar na experiência da Escola de Frankfurt, que reflete sobre a impossibilidade da revolução e de transformação da sociedade capitalista.

Pode-se dizer que hoje muita coisa mudou em relação a essa perspectiva, mas eu diria que a frase “declínio da política” descreve razoavelmente bem a situação atual. Com isso não penso apenas no declínio da esquerda propriamente dita, que é parte da história, mas em algo que diz respeito a uma transformação maior: o declínio da política coletiva, de massa (seja de esquerda ou direita). Não falo da maquinaria normal das eleições, mas na política como um âmbito próprio, como uma espécie de fronteira da vida social. Hoje a política não é mais a arena na qual os conflitos se dão e são elaborados. Os conflitos não são mais pensados como algo político, mas explicados em termos culturais etc. Se se trata de um algo temporário ou de uma mudança histórica permanente é algo a ser explicado.

REPORTAGEM *Como surgiu seu interesse por Carl Schmitt?*

Gopal Meu orientador de pós-graduação, Perry Anderson, escreveu um ensaio em 1992 a respeito de um grupo

de pensadores de direita: [Michael] Oakshott, [Friedrich von] Hayek, Leo Strauss e Carl Schmitt. Com certeza é difícil para pessoas de esquerda avaliar objetivamente seus adversários intelectuais, mas assim que comecei a fazê-lo ficou claro que ele seria uma figura-chave para desenvolver uma crítica do jargão dominante no mundo pós-Guerra Fria – a ênfase no respeito aos direitos humanos, a bondosa tolerância da diferença cultural e um quietismo gasto. Suas concepções do político estavam ligadas a momentos de máximo antagonismo e permitiam avaliar o atual fechamento do espaço político – a neutralização de alternativas fundamentais. Schmitt refletiu sobre o declínio da política e admirei-me sua capacidade de identificar que esse ocaso era um dos aspectos centrais da sociedade contemporânea.

REPORTAGEM *O que você acha da imagem do presente feita por um livro como Império, de Michael Hardt e Toni Negri?*

Gopal Escrevi uma resenha na *New Left Review* quando o livro apareceu [traduzida em *ContraCorrente – o melhor da New Left Review em 2000*, Record, 2001] e, recentemente, fiz a introdução a uma coletânea intitulada *Debatendo o Império*. Minha principal objeção ao livro é que ele evoca a imagem de um mundo em rebelião – e nada poderia estar mais distante da verdade. Muitos apontaram que a obra esquece o papel central que os EUA ainda desempenham como financiadores e centro político do sistema mundial. Acho que eles falham igualmente por não registrar o enorme poder despolitizador do capitalismo em sua fase mais recente, limitando seus horizontes a diversas formas de protesto e subversão. É preciso resguardar um espaço para uma reflexão estratégica sobre os caminhos contemporâneos para o poder. Em um certo sentido, adequadamente transformado, precisamos nos tornar leninistas.

REPORTAGEM *Fale-nos sobre a atual crise política e os desafios que ela coloca à esquerda.*

Gopal Se você se refere ao chamado “unilateralismo de Washington”, acho que devemos ter cuidado. Nos EUA e pelo mundo afora é muito freqüente que a crítica a George W. Bush venha



Reprodução

Carl Schmitt: figura-chave para desenvolver uma crítica do jargão dominante no mundo pós-Guerra Fria

acompanhada de muito estardalhaço a respeito das conseqüências “desestabilizadoras” de suas políticas. Quando ouço isso, recordo os primeiros versos de um poema de Mao Zedong: “Há uma grande desordem sob os Céus/ A situação é excelente”.

REPORTAGEM *Você poderia comentar ligações cada vez mais perigosas entre intelectuais que faziam parte da chamada nova esquerda e a onda neo-conservadora? Podemos citar Christopher Hitchens, Peter Horowitz, Daniel Pipes e assemelhados, bem como revistas anteriormente associadas a posições progressistas (como Partisan Review, New Republic e Commentary). Até que ponto a “desilusão” com a esquerda pode ter definido essa guinada ideológica?*

Gopal Para ser bondoso, essas figuras concluíram que a enormidade do stalinismo obriga os intelectuais a reconhecer a benevolência histórica do poder norte-americano e da democracia liberal. Pode-se dizer que grande parte da esquerda ainda está acuada por essa dedução. O problema hoje é como sair do jugo desse passado e da chantagem que ele representa para o pensamento político contemporâneo. Sobre gente como Hitchens nem vale a pena comentar... ■

* colaborou Raquel Imanishi Rodrigues.

Fernanda Pitta é professora da UNICID e doutoranda em História pela UNICAMP.

Maria Elisa Cevasco é professora do Depto. de Letras Modernas da FFLCH USP.